

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

Esquisse d'une psychologie du cinéma

François Albera et Jean-Paul Morel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5020>

DOI : 10.4000/1895.5020

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 136-154

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera et Jean-Paul Morel, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5020> ; DOI : 10.4000/1895.5020

souvent plus pour assurer une place au film dans l'histoire du cinéma (Mauriac : « une des plus puissantes suites d'images que nous ayons vues au cinéma depuis *le Cuirassé Potemkine* ») que pour sa capacité à mobiliser les spectateurs pour une « cause » – à l'exception d'Astruc qui dit comprendre « la peur que peut inspirer à certains la formidable efficacité morale de ce film qui manifeste pour l'homme avec autant de force par exemple qu'en son temps *le Cuirassé Potemkine* »⁶³.

Pourtant – c'est un dernier aspect qu'on peut repérer dans ce corpus de critiques – tous également voient le film comme un avertissement que l'on n'a pas entendu s'agissant de ce qui se jouait en Espagne, rien moins que le premier acte de la guerre mondiale qui allait éclater :

Espoir prend maintenant l'aspect d'un acte d'accusation. Car en laissant assassiner la liberté espagnole sous le prétexte de sauvegarder la paix, les démocraties occidentales qui pouvaient sans frais ni risques porter le coup d'arrêt à la bête nazie, ont assumé la plus terrible des responsabilités⁶⁴.

Ce film, on le sait, traite de la guerre d'Espagne, de cette guerre d'Espagne qui aurait dû être la nôtre puisqu'elle a naturellement son épilogue dans les « camps de la mort lente » dont un document américain nous donne cette semaine quelques effroyables visions⁶⁵.

« Regardez Teruel et reconnaissez Paris » dit, les yeux dans les yeux, l'image parlante de Maurice Schumann qui présente le film.

Paris s'était, dès 1936, reconnu dans Teruel, comme dans Barcelone et dans Madrid. Notre capitale demandait des armes pour sa propre défense, pour qu'elles fassent échec aux armes qu'essayaient contre nous ceux qui allaient se croire nos conquérants⁶⁶.

Un critique s'étonne d'ailleurs du

maigre retentissement qu'a provoqué dans le public et dans la presse le film de Malraux ! [...] Oui je m'étonne du désintérêt dans lequel est tombée cette guerre d'Espagne alors que ses principaux antagonistes donnent encore de la voix, alors qu'elle fut à la fois comme les prémices et la répétition générale de la guerre mondiale⁶⁷.

III. Esquisse d'une psychologie du cinéma

« Esquisse d'une psychologie du cinéma » qu'André Malraux écrit en 1939 et publie dans *Verve* en 1940, a connu plusieurs réécritures et un grand nombre d'éditions, complètes ou partielles, de 1946 à nos jours. L'auteur, consentant après la guerre à rééditer ce texte à l'intention des « bibliophiles » et se

63. *Action*, art. cit.

64. G. Joly, « Espoir d'André Malraux », *l'Aurore*, 13 juin 1945.

65. Berland, art. cit.

66. Sadoul, art. cit.

67. M.B., « Un film de Malraux sur la guerre en Espagne. Espoir et espérance », *Réforme*, 11 août 1945.

promettant de ne plus le réimprimer, trouve le terme même d'« esquisse » « bien ambitieux » pour des « notes » écrites sept ans plus tôt et nées de l'expérience du tournage de son film *Sierra de Teruel*. Pourtant cette partie d'une « Psychologie de l'art » sera révisée par lui avec soin en 1946 et à plusieurs reprises lors de son intégration partielle dans *le Musée imaginaire* (1947, 1951, 1963). En outre, loin de n'être que quelques réflexions en marge d'un tournage, ce texte engage des idées déjà énoncées auparavant et retravaillées ensuite dans le champ où il trouve sans doute son vrai déploiement, celui de l'art. Il s'agit en effet pour Malraux de réfléchir à la place du cinéma dans le domaine de l'art, de la littérature et du théâtre et aux transformations que le cinéma suscite dans ce dernier. C'est pourquoi la fameuse formule finale (« par ailleurs le cinéma est une industrie ») loin d'annoncer un futur développement sur les aspects commerciaux et industriels du cinéma (comme le suggère Jean-Claude Larrat) met ceux-ci hors-champ. Il est d'ailleurs piquant de confronter à la clause de Malraux celle de Denis Marion, qui fut son collaborateur, dans le sous-titre d'*Aspects du cinéma*, un opuscule publié en 1945 : « Technique, industrie, commerce, propagande, divertissement, magie... Mais surtout un art ! »⁶⁸

Versions multiples

Parallèlement aux éditions contrôlées et corrigées par Malraux, ce texte a connu de nombreuses autres publications et, partant, un certain nombre de nouvelles variantes qui attestent de l'intérêt qu'il a suscité et, pourrait-on dire, de ses usages. Marcel L'Herbier l'intègre à son anthologie de 1946 en reprenant la version de *Verve* (datée erronément de 1941 mais intégrale et non sous forme d'extraits comme on le lit souvent)⁶⁹ avec cependant de nombreuses petites différences (numérotation des parties, ponctuation, mots, ordre des mots, temps des verbes) qui conduisent à s'interroger sur cette « version », vraisemblablement non autorisée, et qui a peut-être encouragé la révision du

68. Denis Marion, *Aspects du cinéma*, Bruxelles, éditions Lumière, Collection « Savoir » n° 7, 1945.

69. Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corréa, 1946.



La première page de *Labyrinthe* n°22-23, décembre 1946, avec le début de la *Psychologie de l'art*.

tiré à part. Toujours en 1946, la revue *Formes et couleurs*, dans un numéro « Cinéma », reprend, par contre, plusieurs parties de la version révisée la même année. On a donc d'emblée des textes différents – qu'ils soient partiels ou intégraux – et, par la suite, on ne saura pas toujours à quelle version on a affaire dans les nombreuses reprises qui s'échelonnent jusqu'en 2011, fût-ce parce qu'on a coutume de dater le texte de sa date d'écriture (1939) ou de sa première publication (1940) : ainsi entre 1960 et 2011 le trouve-t-on reproduit tout ou partie chez Pierre Lherminier dans *l'Art du cinéma*⁷⁰, Denis Marion dans son *André Malraux*⁷¹, Daniel Banda et José Moure dans *le Cinéma, l'art d'une civilisation 1920-1960*⁷² sans compter les revues (*Cinématographe* en 1977, *Lire* en 1994, la *NRF* en 1996). Plus récemment Jean-Claude Larrat l'a réédité en un volume⁷³, puis Jean-Yves Tadié dans la Pléiade⁷⁴.

« Esquisse » a ainsi acquis, sans que son auteur, semble-t-il, y consente de bonne grâce, une autonomie dans le champ des écrits sur le cinéma avant de réintégrer le projet sur l'art au sein des *Voix du silence* (1951) puis de s'inscrire dans l'objectif particulier du *Musée imaginaire* (1963).

En dépit d'une distance affichée à son endroit, Malraux n'a donc cessé de retravailler « Esquisse », d'en reprendre les formules, de le citer : il est manifeste qu'il « y tenait », mais encore faut-il se demander dans quel cadre ce texte s'est montré fécond et peut l'être encore.

La réputation de ce texte – comme de celui de Panofsky – tient largement au fait que son auteur inscrit le cinéma dans l'histoire de l'art – et qu'il transforme celle-ci en retour. En effet on peut se demander si la démarche iconographique de Malraux (qui s'inscrit dans un mouvement amorcé à la fin du XIX^e siècle avec le recours des historiens de l'art à la photographie permettant la comparaison, la confrontation et suscitant l'hypothèses wölfflinienne d'une histoire des formes) n'est pas avant tout sous-tendue par une référence cinématographique : le repérage, à la suite d'Élie Faure, d'un « cinématisme » pictural (le mot est de Marcel Brion⁷⁵) aboutissant à l'hypertrophie baroque (qu'Eisenstein repère et développe de son côté chez le Greco) s'allie avec une attention à ce que le cinéma apporte et suggère, au-delà de la photographie, en matière d'agencement d'images : succession, mise en séquence, contrepoint, montage. *La Psychologie de l'art* devenue *Voix du silence* est une démonstration de ce

70. Pierre Lherminier (dir.), *l'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960.

71. Denis Marion, *André Malraux*, Paris, Seghers « Cinéastes d'aujourd'hui », 1960.

72. Daniel Banda, José Moure (dir.), *le Cinéma, l'art d'une civilisation 1920-1960*, Paris, Flammarion, « Champs-art », 2011.

73. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2003. Présentation de Jean-Claude Larrat.

74. André Malraux, *Œuvres complètes*, vol. IV, *Écrits sur l'art* tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

75. Le mot est comme on le sait courant dans la littérature cinématographique des années 1920 (Canudo, Moussinac, Levinson notamment) dans l'opposition entre les « arts statiques » et les « arts cinématiques » mais c'est Eisenstein qui lui donne ce sens particulier pour désigner des caractères cinématographiques qu'on peut repérer dans d'autres moyens d'expression que le cinéma (littérature, peinture, sculpture, musique, etc.) (voir *Cinématisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010 [1980] et *le Mouvement de l'art*, Paris, Cerf, 1985). Jean-Claude Larrat cite un texte de Marcel Brion (« Baroque et esthétique du mouvement », *Études cinématographiques*, n° 1-2, 1960) qui parle de l'« ambition cinématique » du Baroque (présentation d'*Esquisse d'une psychologie du cinéma*, op. cit., p. 18).

« cinématisme » iconographique. Le retour qu'on fait ici sur la « maquette farfelue » des *Voix du silence* que Didi-Huberman a révélée en annexe de son livre, permet de le montrer (voir partie V).

On peut donc être moins enclin que Jeannelle à minimiser l'importance d'« Esquisse » qui n'apporterait rien de neuf, appartiendrait, en somme, aux années 1930 sinon 1920 et n'annoncerait ni ne se trouverait en synchronie avec le « cinéma moderne » qui émerge à la fin de la guerre. Malraux se révélant en fin de compte assez étranger au cinéma qui se fait après cette période initiale, demeurant admiratif de quelques œuvres du muet, citant toujours les mêmes auteurs (Griffith, Chaplin, Eisenstein), etc.

On conviendra volontiers que l'apport d'« Esquisse » ne se situe pas d'abord au plan de l'histoire du cinéma en tant que telle, dont l'essor proprement historique lui est postérieur (les premiers tomes de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul⁷⁶). Mais il reste cette volonté de placer le cinéma dans le temps plus long de l'art, du théâtre et de la littérature – qu'on trouve en partie aussi chez Sadoul et surtout dans les *Notes pour une Histoire générale du cinéma* d'Eisenstein (que Malraux ne pouvait pas connaître, évidemment) – d'une part pour l'inscrire dans une perspective anthropologique (dont Bazin s'inspirera fortement dans son « Ontologie de l'image photographique » en repartant des moulages, masques et momies), d'autre part pour en cerner les particularités, soit dans le caractère reproductible « natif » (pas d'original) qu'il emprunte à Walter Benjamin, et enfin dans l'importance de la temporalité abordée ici comme succession de plans, découpage et montage.

La connaissance historique de Malraux ne saurait bien sûr « anticiper » les travaux des années 1940 à nos jours. Il reprend par conséquent un schéma partagé à l'époque (et qui le restera longtemps – on le retrouve, de nos jours encore, dans des textes de vulgarisation) sur le passage de « l'enregistrement » passif des vues Lumière à l'émergence du découpage et du montage permettant l'accession du cinéma à un statut artistique (expression). Mais, outre qu'à l'intérieur même de cette doxa il apporte des éléments neufs comme cette insistance sur le rôle du « découpeur » qu'il est l'un des premiers à repérer⁷⁷, demeure cette articulation entre les évolutions des arts plastiques, de scène ou de la littérature et cet « âge des appareils » qui change la donne.

La place du texte

Au-delà de la question (discutable) d'un décalage d'« Esquisse » par rapport au cinéma de l'immédiat après-guerre, il convient donc de prendre en compte, avant tout la place qu'a occupée et qu'occupe ce texte dans les discours sur le cinéma : les différents états dans lesquelles il a été donné à lire et la circulation et l'impact qu'il eut dans l'espace public sous ces différentes formes et formulations. À « l'ère numérique » où toutes sortes d'accès nouveaux à des textes parfois publiés de manière confidentielle à leur époque, voire non publiés, sont donnés à lire – comme des films donnés à voir –

76. Malraux a pu lire quelques articles d'investigation historique que Sadoul publie dans *Regards* et dans *le Point* dans les années 1930.

77. Voir Laurent Le Forestier, « Archéologie du découpage », Colloque « Découpage », Cerisy 2014 (à paraître en 2015). L'importance du découpage et du montage est bien mise en évidence par Henri Diamant-Berger dans son livre *le Cinéma* (Paris, Renaissance du livre, 1919, pp. 145-152, 169-176).

de manière indistincte, dans « l'éther sans oiseaux » de la toile, il est plus que jamais nécessaire de s'attacher à la place effective qu'ont eue textes et films dans leurs contextes d'apparition. Faute d'interroger la mise en relation d'éléments « d'époque » qui n'ont pas eu le même degré de visibilité dans les moments considérés, on risque de créer une « scène » illusoire de confrontation, de filiation et de génération.

Un repérage sommaire fait apparaître combien il est cité, repris, comment il a infusé dans d'autres textes, ceux, en particulier, de Jean George Auriol⁷⁸, André Bazin⁷⁹, Alexandre Astruc, Armand-Jean Cauliez, Maurice Merleau-Ponty, Claude Mauriac dès l'après-guerre. Par la suite Bazin revient à lui en 1952 dans « L'évolution du langage cinématographique », enjeu d'un débat auquel participe Hans Lucas/Godard dans les *Cahiers du cinéma*. Chez ce dernier on peut même observer combien le critique, puis le cinéaste, distille un constant dialogue avec « Esquisse » – et au-delà avec Malraux⁸⁰ – jusqu'à proposer une réécriture du texte pour *Histoire(s) du cinéma* – qui n'est pas retenue au montage⁸¹. Dans « Suprémie du sujet » Hans Lucas évoque le passage de Malraux sur le baroque (où « le grand effort de représentation » s'est « enlisé ») et « l'inséparabilité de la caméra, du cinéaste et de l'opérateur par rapport à la scène représentée » mais il en retourne la conclusion : « le problème n'était donc pas, au contraire de ce que dit André Malraux dans la succession des plans mais dans les mouvements de l'acteur à l'intérieur du cadrage »⁸². Dans « Défense et illustration du découpage classique », en revanche, il se réclame de « cette discontinuité spatiale due au changement de plan » qu'il valorise par rapport au plan-séquence et reprend « la belle légende » de l'invention du gros plan par Griffith « ému par la beauté de son actrice »⁸³. Plus tard, dans un entretien avec Daney, il évoque les dernières

78. S'agissant de J. George Auriol, on peut considérer que l'importante étude qu'il publie dans le n° 1 de la *Revue du cinéma* en 1946, « Les origines de la mise en scène » fait profondément écho à l'entreprise de Malraux sur l'art et le cinéma comme à l'éclosion des films sur l'art, en particulier en provenance d'Italie (Luciano Emmer, Ragghianti) tout en développant une approche propre.

79. En particulier dans « Ontologie de l'image photographique » (1945) qui est traversé par la référence au texte de Malraux dans sa version *Verve*, au-delà de la « citation » imaginaire qui en est faite (provenant sans doute d'un usage intempestif de guillemets là où Bazin avait synthétisé un passage de Malraux), en particulier pour tout ce qui touche à l'évolution de la peinture jusqu'à « l'immobilité torturée du baroque », de la photographie « achevant le baroque » et « libérant les arts plastiques » (une allusion à la « querelle du réalisme » et la note afférente concernant la critique communiste, introduisent même des éléments d'un débat des années 1930 auquel participa Malraux). Cependant si le cinéma apparaît « comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique », Bazin ne va pas jusqu'à l'articulation établie par Malraux du découpage, de la division en plans et de leur succession (montage) comme traits distinctifs du passage de l'enregistrement à l'art (expression et signification). Sa phrase finale – « d'autre part le cinéma est un langage » – renvoie le problème à plus tard.

80. Répondant à Pierre Assouline dans *Lire* (n° 255, mai 1997), il cite Malraux parmi les « écrivains qui ont compté » et énumère : *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *Psychologie de l'art*, *les Noyers de l'Altenburg*, *la Condition humaine...* (repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 432).

81. Voir *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, *ibid.*, p. 183. Ces trois pages offrent une nouvelle variante de la 5^e partie du texte.

82. H. Lucas, « Suprémie du sujet », *Cahiers du cinéma*, n° 10, mars 1952, p. 59.

83. *Cahiers du cinéma*, n° 15, septembre 1952, p. 31. L'anecdote se retrouve dans les *Histoire(s) du cinéma*.

lignes de l'« Esquisse » en disant : « Aujourd'hui même un croyant qui va prier se sent quand même individu et ne se sent pas comme le peuple dont parle Malraux et qui écoutait Saint Bernard »⁸⁴.

États du texte

L'édition de la Pléiade distingue trois états du texte permettant « de suivre l'évolution de l'écriture et de la pensée de Malraux jusqu'à la publication d'*Esquisse d'une psychologie du cinéma* après guerre », l'édition de 1946 étant considérée comme l'édition originale, confrontée au manuscrit (déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet) et à la « préoriginale » qui est le nom donné à la version *Verve*.

Nous avons pris un parti différent ici en nous intéressant moins à la genèse de l'écriture du texte qu'à ses différentes publications telles qu'elles ont été livrées aux lecteurs et donc lues et citées par la suite par d'autres. En outre un certain nombre de variantes qui n'ont pas été signalées dans l'appareil critique de la Pléiade sont mentionnées ici. Jean-Paul Morel a, en effet, confronté quatre versions du texte publiées sous le contrôle de l'auteur entre 1940 et 1963 en indiquant les variantes de manière linéaire plutôt qu'en recourant à des notes infrapaginales, afin de permettre au lecteur d'appréhender spontanément les changements opérés. La signification de ces changements est de divers ordres : nombre d'entre eux concernent la ponctuation, le retour à la ligne, les italiques ou non, une majuscule à un mot. On ne sait pas toujours à qui les attribuer car l'éditeur (et sans doute aussi les typographes relecteurs et correcteurs des textes) a pu prendre des décisions de conformation à des usages typographiques ou à sa compréhension de la scansion du texte, il a pu corriger ce qu'il pense être une coquille. On n'a pas relevé ici toutes ces micro-variantes. En revanche les déplacements de vocabulaire peuvent aussi révéler des différences de fond. Ainsi quand Malraux parle, en 1939-1940, de « l'effort poursuivi pendant quatre siècles pour *posséder* le mouvement » puis choisit d'écrire « *capturer* » (1946) et enfin « *apter* » (1951-1963), on voit bien qu'il passe d'une problématique intra-picturale (il a évoqué auparavant le baroque et ses « gestes de noyés ») à la prise en compte du vocabulaire de la photographie (l'instant immobilisé) puis à celui du cinéma (et de la chronophotographie) ; on passe d'un « style » pictural à l'enregistrement fixe puis en mouvement.

De même peut-on suivre l'évolution d'une formulation s'agissant de la naissance du cinéma « en tant qu'art » (formule récurrente dans toutes les histoires du cinéma et réflexions esthétiques sur le cinéma à l'époque) entre 1939 et 1963 :

C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène par rapport à l'objet, à l'égard de la scène que le cinéma naquit en tant qu'art. (1939/1940)⁸⁵

C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en

84. *Libération*, 26 décembre 1988 (dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 172).

85. La variante « L'Herbier » diffère encore : « C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène par rapport à l'objet, que naquit la possibilité d'expression du cinéma – que le cinéma naquit en tant qu'art » (1946 [1941 – sic]). On a vu plus haut que Hans Lucas/Godard avait reformulé la phrase en remplaçant « indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène » en « inséparabilité de la caméra, du cinéaste et de l'opérateur par rapport à la scène représentée ».

scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma – que le cinéma naquit en tant qu'art. (1946)

C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance du cinéaste à l'égard de la scène de théâtre, que le cinéma naquit en tant qu'art. (1951-1963)

Documents afférents

Les deux textes qui, ci-dessous, précèdent « Esquisse » témoignent l'un et l'autre de la réflexion de Malraux sur la fonction de l'art et sur la place du cinéma dans la redéfinition dont il est l'objet. L'un et l'autre témoignent aussi d'une certaine proximité alors de Malraux avec Walter Benjamin. Le premier, fort bref, est une contribution programmatique à *Regards* du 31 août 1934, issue de sa participation au Congrès des écrivains soviétiques. La seconde paraît en tête du n° 37 de *Commune*, l'organe de l'AEAR (association des écrivains et artistes révolutionnaires) contrôlé par le PCF, avec un sommaire où l'on trouve Paul Nizan, Aragon, Sadoul, etc., numéro dominé par la question espagnole, la défense de la République, où plusieurs manifestes d'intellectuels et d'artistes sont publiés qui protestent contre la doctrine de la « neutralité » (ou non-intervention), signés par des personnalités comme Élie Faure, Le Corbusier, etc. Dans le n° 49 de septembre 1937, lors du 2e congrès international des écrivains pour la défense de la culture, Malraux évoque son expérience de la lutte en Espagne.

Le second texte est celui d'une conférence prononcée à Londres le 21 juin 1936 au secrétariat général de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture (où Malraux représentait la France avec Etienne et Louis Guilloux notamment). C'est, semble-t-il, la première fois que Malraux fait référence à Benjamin dont il a lu « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » et qu'il citera à nouveau dans « Esquisse d'une psychologie du cinéma » (sans référence dans la première publication de 1940 puis dans une note infrapaginale ajoutée en 1946). Benjamin fera état de cette « répercussion de [s]on article », récemment publié dans la revue d'Horkheimer, dans une lettre à ce dernier du 10 août 1936 : « Malraux s'est, devant le congrès, déclaré d'accord avec mes réflexions et il me l'a confirmé lors d'une rencontre à Paris. Il alla jusqu'à me laisser entrevoir de faire plus expressément référence à l'article dans son prochain livre manifestement théorique. J'en suis naturellement heureux. Mais on ne doit pas oublier la très grande vivacité de Malraux : ses projets souvent impulsifs n'arrivent pas tous à exécution »⁸⁶. Dans les premières lignes du « Musée imaginaire » qui ouvre les *Voix du silence* publiées en première page de *Labyrinthe* de décembre 1946, il affirme encore : « l'histoire de l'art depuis cent ans [...] est l'histoire de *ce qui est photographiable* » (n° 22-23).

Cet article paraît dans un contexte où Malraux est intervenu de manière improvisée à l'issue des deux rencontres consacrées à la question du réalisme en art et qu'on connaît aujourd'hui sous le titre de « la querelle du réalisme »⁸⁷. Aragon qui revient sur cette soirée dans le même numéro de *Commune* sous le titre « Le réalisme à l'ordre du jour », évoque les paroles enflammées de Malraux, et dit qu'il n'y

86. W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940*, Paris, Aubier, 1979, p. 210.

87. Voir *la Querelle du réalisme*, Paris, Cercle d'art, « Diagonale », 1987.

avait rien eu de pareil « depuis la Renaissance » et qu'« avec cette espèce de grand talent physique qu'il a de parler aux hommes [il] sut inventer au milieu d'un public déchaîné, où se mêlaient une opposition picturale et une opposition politique, le compromis sur lequel ces hommes si divers ne pouvaient pas ne pas s'entendre, parce que c'était tout leur sort qui était en jeu, leur *condition humaine*. » (p. 21)

1934

André Malraux

[Au Congrès des écrivains soviétiques]

La question posée explicitement par le Congrès des écrivains soviétiques est une des plus puissantes qui soient, puisque c'est celle d'une politique de l'esprit.

Comprenons bien que ce qui est en cause pour nous ici n'est pas une modification de l'art, un problème de technique ou de sujet : c'est la fonction même de l'art.

Dans une civilisation qu'il accepte, au contraire (et surtout s'il s'agit d'une civilisation dogmatique), l'écrivain exprime presque toujours des valeurs inférieures à celles de l'action. Il y a un dialogue de Nietzsche et de Napoléon : il n'y a que des ordres de César ou d'Auguste aux écrivains romains.

Autre idée — parallèle. L'art des civilisations bourgeoises prétend tout d'abord à la durée. La civilisation communiste — par le cinéma en particulier — a donné à l'art, qui prend sa force dans l'instant, sa plus haute forme et sa plus grande intensité. On peut attendre de lui aussi bien la volonté de durée que le refus de cette volonté, la durée de l'œuvre d'art étant alors conçue comme soumise à une dialectique universelle (une pensée non-communiste dirait une aventure).

Vous me demandez ce que j'attends du Congrès : d'abord, sa réponse à cette question.

(*Regards*, 31 août 1934, p. 8).



Malraux au Congrès des écrivains soviétiques, *Regards* 31 août 1934.

1936

André Malraux

« Sur l'héritage culturel »

[...] l'art des masses est toujours un art de vérité. Peu à peu, les masses ont cessé d'aller à l'art, de le rencontrer au flanc des cathédrales ; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses.

[...] Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie : radio, cinéma, photographie⁸⁸. Le destin de l'art va du chef-d'œuvre unique, irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'œuvre reproduit, mais à l'œuvre *faite pour* sa reproduction à tel point que son original n'existe plus : le film. Et c'est le film qui rencontre la totalité d'une civilisation, comique avec Chaplin dans les pays capitalistes, tragique avec Eisenstein dans les pays communistes, guerrier bientôt dans les pays fascistes.

Soulignerai-je l'importance de la photo dans l'histoire des arts plastiques, où, les seules photos valables étant en noir, les peintures essentiellement dessinées, comme l'italienne, ont été puissamment valorisées, les peintures où la couleur est tout (les vitraux) négligées, les peintures dessin puissantes mais fixes, et dont l'évolution est celle de leurs couleurs (la peinture byzantine) à la fois exaltée et inconnues ? L'héritage culturel des arts plastiques est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Soulignerai-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable ? Nul ne croit que la lecture d'une chanson de geste soit analogue à l'audition d'un aède. Les moyens de l'aède sont d'ailleurs avant tout ceux de l'éloquence, et c'est l'impression qui contraint le poète à la littérature.

Or une fois de plus, la conscience qu'à l'artiste de son acte créateur est en train de se modifier. J'accepte, pour ma part, volontiers, de voir renaître en tous les hommes la communion dans le domaine fondamental des émotions humaines. L'humanité a toujours cherché dans l'art son langage inconnu, et je me réjouis que notre fonction soit parfois de donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu'ils ignorent en eux ; je me réjouis que, par notre art ou par des transpositions futures de notre art, nous puissions donner cette conscience à un nombre de plus en plus grand d'hommes. La photo de Rembrandt mène à Rembrandt, et la mauvaise peinture n'y mène pas.

Mais peu importe que nous nous en réjouissions ou nous en attristions : ce qui importe c'est que ce fait nouveau est la condition même de la transmission de notre héritage culturel qui, par cette transmission même, change de nature.

Qu'on m'entende bien : je ne défends pas ici la vieille chimère d'un art dirigé et soumis aux masses. Comme cette idée ne consiste qu'à vulgariser l'art d'une civilisation individualiste et bourgeoise pour faire l'art d'une civilisation nouvelle, elle équivaut à peu près à l'idée qu'on se fait de l'art gothique en vulgarisant les modèles romains. L'art obéit à sa logique particulière, d'autant plus imprévisible que la découvrir est très précisément la fonction du génie. Le dix-neuvième siècle plastique finit au grand baroque Renoir, et les gratte-ciel commencent à Cézanne, mais nulle logique ne pouvait prévoir le style de Cézanne.

(*Commune*, n° 37, septembre 1936, pp. 1-9).

88. Cf « les arts plastiques ont inventé leur imprimerie » (*Voix du silence*, Gallimard, 1951, p. 206).

1939

André Malraux

Esquisse d'une psychologie du cinéma

NB.

1ère version [1939] : *Verve*, vol. II, n° 8, 1^{er} juin 1940, pp. 69-73.2ème version : dans *Scènes choisies*, Paris, Gallimard, 24 juin 1946, pp. 324-334

+ tiré à part, 28 mai 1946, numéroté (1 200 ex. + 1 000 ex. + 175 + 20)

Révision du § 2 dans :

a. Psychologie de l'art I. *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 31 octobre 1947, pp. 111-117b. *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. « La Galerie de la Pléiade », n° 3, 20 novembre 1951, ch. I « Le Musée Imaginaire », pp. 119-123 /120-124c. Les voix du silence. *Le Musée imaginaire* [1963], coll. Idées/Arts, n° 1, Paris, Gallimard, 1^{er} sept. 1965, pp. 72-76 ; rééd. « Folio/Essais », n° 300, 1996.

André Malraux

ESQUISSE D'UNE PSYCHOLOGIE DU CINÉMA⁸⁹

I

Si Giotto, et même Clouet, avaient voyagé [~~d'un bout à l'autre du monde~~ -1939] en Asie, la peinture [~~qu'ils auraient pu voir~~ -1939] leur eût semblé [~~malgré tout~~ -1939] familière. Un dialogue se fût établi sans peine entre eux et les peintres persans ou chinois : pour *représenter les choses*, ils se posaient les mêmes problèmes.

Que Rubens ou Delacroix eussent fait le même voyage, [~~toute~~ -1939] la peinture rencontrée leur eût semblé archaïque ; et la leur eût été [~~incompréhensible~~ -1939] <entièrement étrangère> aux peintres [~~non-européens~~ -1939] <d'Asie> : leurs [~~moyens~~ -1939] systèmes de représentation n'étaient [~~pas~~ -1939] plus les mêmes [~~que ceux de ces derniers~~ -1939]. Chinois et Persans ignoraient <et> dédaignaient [~~la~~ -1939] profondeur, [~~la~~ -1939] perspective, [~~l'~~ -1939] éclairage, [~~l'~~ -1939] expression.

89. L'édition révisée de 1946 comporte l'avertissement suivant : « Même le titre *Esquisse* est bien ambitieux pour des *Notes* écrites il y a sept ans. Depuis, nombre d'études ont été consacrées au cinéma. Mais ces réflexions nées de l'expérience que j'avais acquise en tournant les morceaux de *l'Espoir* dont nous avons tenté de faire un film, ne seront sans doute pas réunies à d'autres essais. Des bibliophiles ont désiré les posséder. C'est à leur intention qu'a été établie cette édition qui ne sera pas réimprimée. »

L'Europe et ~~[le reste du monde -1939]~~ l'Asie avaient cessé de concevoir de la même façon la *fonction* de la peinture. Dès la ~~[fin du baroque -1939]~~ Renaissance, il y eut entre l'art de l'Occident et tous les autres, passés et ~~[présents -1939]~~ contemporains, une différence fondamentale : les recherches de la peinture occidentale se passaient dans un monde à trois dimensions.

~~[Il y avait à cela plusieurs causes, que je développerai ailleurs (*Psychologie de l'Art*) -1939]~~ Dans le monde, qui n'avait guère connu que des représentations plus ou moins subtilement symboliques, le christianisme avait introduit la *représentation dramatique*, inconnue avant lui. Le bouddhisme a des scènes, mais pas de drame ; l'Amérique précolombienne a des figures dramatiques, mais ~~[pas -1939]~~ peu de scènes. L'affaiblissement même de la chrétienté, loin d'affaiblir le sens occidental du drame, le renforçait ; renforçait en même temps un sens plus profond, dont celui-ci n'est qu'une des apparences : cette conscience de l'Autre, ce besoin de relief, de volume, ce besoin fanatique de l'*Objet*, essentiel à l'Occident et lié à sa conquête politique du monde. L'Europe substitue le relief à l'unité du ton, l'histoire aux annales, le drame à la tragédie, le roman au récit, la psychologie à la sagesse, l'acte à la contemplation : l'homme aux dieux.

L'idée que nous nous faisons ~~[en 1939 — 1940]~~ <nous-mêmes⁹⁰> de la qualité ~~[ne pourrait ici que -1939]~~ <risque de> nous égarer : ~~[la plus grande peinture contemporaine -1939]~~ notre plus grande peinture, elle aussi, est souvent à deux dimensions. ~~[Le problème n'est pas d'ordre artistique. Il est plus profond : il... -1939]~~ <Mais le problème> tient à la civilisation même, aux ~~[rapports -1939]~~ relations de l'homme et du monde. À l'un des pôles de l'expression humaine sont le mime, le danseur chinois ou javanais, l'acteur grec et le récitant de nos qui psalmodient sous leur masque ; à l'autre, une parole apparemment sténographiée et tous les bruissements de la nuit, un visage dont la fugitive expression emplit un écran de cinq mètres : le film.

Un homme insensible à la peinture en tant qu'art, s'il visite aujourd'hui un musée, se sent en face d'une suite d'efforts, assez semblables à ceux des sciences, pour *représenter* les choses. Un Rubens est pour lui plus « ressemblant », plus convaincant qu'un Giotto ; un Botticelli plus qu'un Cimabue. Il voit dans la peinture un moyen de recréer l'univers conformément au témoignage de ses sens. Or, du ^{XIII}^e siècle aux maîtres baroques, la peinture n'a cessé de perfectionner ses moyens de représentation. Et la peinture européenne fut, des primitifs aux baroques, à *la fois* ce que nous ~~[voyons -1939]~~ aimons en elle et un effort pour représenter des êtres et des choses, – scènes de fictions en particulier – de la façon la plus évocatrice et la plus persuasive. La confusion entre ce que nous appelons aujourd'hui l'art de la peinture, et les moyens de représentation, <confusion qui> fait dire aux visiteurs du dimanche des musées, devant telles figures (toujours postérieures à la Renaissance) : « Il va parler », ~~[mais c'est la même -1939]~~ est celle-là même qui faisait dire au peuple de Florence parlant des personnages de Giotto : « Ils sont plus vrais que la vie » ; et l'enthousiasme toscan devant les nouvelles madones ~~[n'était peut-être pas tellement différent de celui qu'exciterait aujourd'hui une télévision soudain répandue -1939]~~ était peut-être assez semblable à celui que fit naître la découverte de la photographie.

90. *Écrit en 1939. [1946]*

Mais, à la fin de l'époque baroque se produit un fait nouveau dans l'histoire de la peinture : celle-ci cesse de découvrir de nouveaux moyens de représentation du monde. Elle va devenir ce que nous appelons peinture, – affaire d'artistes. Nulle foule ne défilera plus passionnément devant un tableau. Lignes et couleurs deviendront de plus en plus l'expression d'un monde intérieur. Pendant que monte la clandestine floraison de la peinture moderne, les recherches de représentation se pétrifient dans une quête délirante et traquée du mouvement⁹¹ <, **comme si le mouvement seul eût désormais porté en lui la force persuasive qu'avaient apportée naguère les moyens de représentation conquis**> [1951]. [pas de saut de ligne, 1951]

[Mais] ce n'était pas une découverte [~~« artistique »~~] <**de représentation**> [1951] qui devait permettre la possession du mouvement. Ce qu'appellent les gestes de noyés du monde baroque n'est pas une modification de l'image, c'est une succession d'images ; il n'est pas [~~étonnant~~] <**singulier**> [1951] que cet art tout de gestes et de sentiments, obsédé de théâtre, finisse dans le cinéma...

II

Au milieu du XIX^e siècle, alors que naît la photographie, la peinture occidentale [~~abandonne formellement~~ -1939] commence à dédaigner deux domaines qui jusque-là lui avaient appartenu : la représentation des sentiments et la fiction. Elle redevient plastique pure, et [~~très souvent, se limite de nouveau à...~~ -1939] redécouvre l'art des deux dimensions.

La « concurrence à l'état civil » [~~s'exerce~~ – 1946] <**s'était exercée**> [1951] par la photo. Mais pour représenter la vie, la photo, [qui passe] <**passée**> [1951] en trente ans [d'un primitivisme immobile] <**d'une immobilité byzantine**> [1951] à un baroque [~~plus ou moins~~ -1939] frénétique, [ne fait] <**n'avait fait**> [1951] que retrouver l'un après l'autre les [anciens problèmes de la peinture] <**problèmes de la représentation**> [1951]. Elle [s'arrête] <**s'arrêtait**> [1951] où [s'arrête] < celle-ci **s'était arrêtée**> [1951]. Et d'autant plus paralysée qu'elle [~~n'a pas de~~ -1939] [~~ne dispose pas~~ – 1946] <ne disposait pas de la> fiction ; [~~elle fixe~~ – 1946] <**si**> [1951] elle fixait le saut d'une danseuse, elle ne [~~fait~~ – 1946] <**faisait**> [1951] pas entrer les [~~croisés~~ – 1946] Croisés à Jérusalem. Or, depuis le visage des saints jusqu'aux [~~plus absurdes imaginations~~ -1939] reconstitutions historiques, la volonté de représentation des hommes s'est [~~toujours~~] appliquée autant à ce qu'ils [~~n'avaient~~] <**n'ont**> [1951] jamais vu qu'à ce qu'ils [~~connaissent~~] <**connaissent**> [1951].

91. Ici commence la reprise du texte de *l'Esquisse...* au sein du *Musée imaginaire* – d'abord première partie des *Voix du silence* (1947 puis 1951) puis ouvrage autonome (1963). L'entame en est différente : « [~~Et~~ – 1951] Mais la représentation de la fiction <– **notamment celle du romanesque historique** → [1963] après cinquante ans de confortable et dérisoire agonie, [~~allait trouver~~ – 1951] trouvera sa résurrection luxuriante et son véritable domaine : le cinéma.

Lorsque la peinture [~~eut cessé~~ – 1951] avait cessé de découvrir de nouveaux moyens de représentation, elle s' [~~engagea~~ – 1951] était engagée, <**à la suite de Rubens,**> [1963] dans une quête délirante [~~et traquée~~ – 1951] du mouvement, comme si le mouvement... »

L'effort poursuivi pendant quatre siècles pour [~~posséder~~ -1939, ~~capturer~~ -1946] **<capter>** [1951] le mouvement s'arrêtait donc au même point en photo qu'en peinture ; et le cinéma, bien qu'il permit de photographier le mouvement, [~~n'apportait que la substitution d'...~~ -1939] ne faisait que substituer une gesticulation mobile à une gesticulation immobile. Pour que [~~se continuât~~] **<fût poursuivi>** [1951] le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, il fallait arriver à l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. Le problème [~~n'était pas dans le mouvement d'un personnage à l'intérieur d'une image, mais dans la succession des plans~~⁹². II] ne [~~devait pas être~~] **<fut pas>** [1963] résolu techniquement par une transformation de l'appareil, mais artistiquement, par l'invention du découpage.

[~~Tant que~~] **<Lorsque>** [1951] le cinéma n'était que le moyen de reproduction de personnages en mouvement, il n'était [~~ni plus ni moins~~ -1939] pas plus un art que la phonographie ou la photographie de reproduction. [Dans un espace [~~fixe~~ -1939] circonscrit, généralement] **<Sur>** [1951] une scène de théâtre véritable ou [~~imaginaire~~] **<supposée>** [1951], des acteurs [~~évoluaient~~] représentaient [~~une pièce ou une farce~~] **<une farce ou un drame>** [1951] que l'appareil **<immobile>** [1951] se bornait à enregistrer. La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de [~~la destruction~~] **<sa libération>** [1951] de cet *espace* [~~fixe~~ -1939] *circonscrit*, de l'époque où le découpeur [~~imagina la division de son récit en plans~~] envisagea [~~de tourner, non une pièce mais...~~ -1939], «au lieu de photographier une pièce de théâtre, d'enregistrer» une succession d'instantanés [~~d'une scène~~ -1939] ; d'approcher son appareil, (donc de faire grandir les personnages [~~dans~~] [1951] l'écran [~~quand c'était nécessaire~~]), – de le reculer ; surtout de substituer [~~au plateau d'un~~ -1939] **<à la servitude du>** [1951] théâtre le « champ », <:> [1951] l'espace qui [~~sera limité par~~ -1939] **<apparaît sur>** [1951] l'écran – le champ où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène *choisit*, au lieu d'en être prisonnier. Le moyen de reproduction du cinéma [~~], c'est / était~~] **<est>** [1951] la photo [~~mobile~~ -1939] qui [~~bougeait~~] **<bouge>** [1951], mais son moyen d'expression, c'est la succession des plans [~~<appel de note>~~ -1963].

La légende veut que Griffith [~~ait été si ému~~] **<ému à l'extrême>** [1951] par [~~la beauté~~] **<l'expression>** [1951] d'une actrice [~~en train de tourner un de ses films~~] **<qu'il dirigeait>** [1951], [~~qu'il~~] ait fait tourner à nouveau, [~~de tout près~~] **<de plus en plus près>** [1951], [~~l'instant~~] **<le fragment de scène>** [1951] qui [~~l'avait~~ -1939] venait de le bouleverser, [~~ait tenté de l'intercaler~~ -1939] et que, [~~tentant de l'intercaler en son lieu, et <y parvenant>~~] **<parvenant à intercaler en son lieu le seul visage de la femme>** [1951], il ait inventé [~~ainsi~~ -1939] le gros plan. L'anecdote montre [~~bien~~] en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif ; comment il cherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu par exemple) qu'à modifier [~~son rapport~~ -1939] la relation de celui-ci avec le spectateur (en augmentant la dimension de son visage). [~~Et elle rend sensible un fait que nous connaissons et oublions :~~ -1939 / Et elle contraint à prendre conscience, de ceci : des

92. [*Le « plan » est l'unité cinématographique.*] Les plans changent quand l'appareil de prise de vues change de place. <toutes les dix secondes environ (1946)> [1963] C'est [~~la~~] [1951] succession [~~des plans~~] qui constitue le découpage. [~~Dix secondes est actuellement leur durée moyenne.~~] [ajout 1946]

~~dizaines d'années après que -1946~~ Les photographes les plus médiocres, ~~[avaient pris -1939]~~ abandonnant l'habitude de photographier leurs modèles « en pied », ~~[eurent]~~ **<avaient>** [1951] pris celle de les photographier à mi-corps, ou d'en isoler le visage, **<depuis des dizaines d'années>** [1951], ~~[il se trouva qu' -1939]~~ **<lorsque>** [1951] ~~[oser]~~ **<le cinéaste qui osa>** [1963] ~~[enregistrer -1939]~~ couper un personnage à mi-corps ~~[fut décisif pour le cinéma -1939]~~ ~~[au cinéma -1946]~~ transforma ~~[celui-ci]~~ **<le cinéma>** [1951]. ~~[Parce que, quand]~~ **<Car, lorsque>** [1951] l'appareil et le champ étaient fixes, tourner deux personnages à mi-corps eût contraint à tourner ainsi tout le film. ~~[Jusqu'à l'instant]~~ **<au temps>** [1951] où, ~~[précisément -1946]~~, on découvrit plans et découpage.

C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance ~~[de l'opérateur et du metteur en scène]~~ ~~[par rapport à l'objet -1939]~~ **<du cinéaste>** [1951] à l'égard de la scène ~~[même]~~, **<de théâtre>** [1951] ~~[que naquit la possibilité d'expression du cinéma -1939]~~ – que le cinéma naquit en tant qu'art. ~~[À partir de là]~~ Il put chercher **<ensuite>** [1951] ~~[l'image, -1939]~~ la succession d'images significatives, suppléer par [ee] **<leur>** [1951] choix à son mutisme. **<Cesser d'être la photographie du théâtre pour devenir l'expression privilégiée de la fiction.>** [1951]⁹³

III

Le cinéma parlant devait modifier les données de ce problème. Non pas, comme on l'a dit, en « perfectionnant » le cinéma muet. Le parlant n'est pas plus un perfectionnement du muet que l'ascenseur n'est un perfectionnement du gratte-ciel. Le gratte-ciel est né de la découverte du béton armé *et* de celle de l'ascenseur ; le cinéma moderne est né, non pas de la possibilité de faire entendre des paroles lorsque parlaient les personnages du muet, mais des possibilités d'*expression* conjuguées de l'image et du son. Tant que celui-ci ne fut qu'une phonographie, il resta aussi dérisoire que le fut le film muet tant qu'il demeura une photographie. Il devint un art quand les metteurs en scène comprirent que le grand-père du son ~~[cinématographique -1939]~~ des films parlants n'était pas le disque, mais la composition radiophonique.

Lorsque des artistes reconstituaient pour la radio ~~[le Procès de Jeanne d'Arc ou -1939]~~ la *Séance du 9 Thermidor*, il s'agissait d'abord pour eux de faire jouer une œuvre nouvelle, dont le texte était

93. Dans les diverses versions du *Musée imaginaire*, ce passage consacré au cinéma s'achève ainsi : « Lorsqu'il le devint, fiction et talent pictural s'étaient séparés depuis **<plus>** [1963] d'un demi-siècle. Il rendit impossible tout retour en arrière. La suggestion du mouvement, telle qu'elle naît des captures d'images **<de l'Extrême-Orient, de Degas, ou de l'instantané photographique ; à l'opposé, sa symbolisation telle que nous la trouvons chez Uccello, dans les bas-reliefs de l'Orient ancien>** [1963] ou **<dans les>** [1963] abstractions scythes, ~~[prit -1951]~~ prirent dans les arts plastiques la place des représentations du mouvement. La ~~[grande -1951]~~ rivalité entre ~~[l'expression du monde -1951]~~ la création artistique, et la fiction ~~[du monde -1951]~~ dont l'art officiel vivait **<encore>** [1963], perdit tout sens. Les valeurs de représentation, jadis maîtresses de la fiction peinte, s'engouffrèrent dans le monde apparemment commun à tous, retrouvé par le cinéma : volonté de séduire et d'émouvoir, style et poésie de théâtre, beauté des personnages, expression des visages. Au fond des siècles, un masque ~~[lointain -1951]~~ qui psalmodie danse solennellement dans la lumière ; devant nous, le visage bouleversé des gros plans chuchote dans l'ombre qu'il emplit. »

commandé par les moyens de reproduction auxquels il était destiné. Il ne s'agissait pas de choisir des acteurs pour dire les phrases du *Moniteur*; mais, d'abord, de tirer de la « sténographie » du *Moniteur* certains instants de la séance célèbre, d'en faire un montage. La sténographie de la séance de Thermidor qui nous est parvenue est incalculable, comme toute sténographie, par sa longueur.

Nous sommes tentés de croire que ce choix est donné une fois pour toutes; qu'il existe, de la nuit où tomba Robespierre, des instants privilégiés que tout art mettra en œuvre. Il semble, à première vue, que certaines parties déterminées de tout chaos, de toute vie, soient la matière première de tout art; et que d'autres parties soient à jamais informes, et mortes par là. [~~Il y a ici~~ -1939] Confusion entre le mot historique et l'instant suggestif, significatif, proprement « artistique ». Certes, il existe de tout chaos des instants privilégiés, mais ils sont déterminés précisément par chacun des arts qui doivent exprimer ce chaos. À l'instant où Robespierre ne peut plus se faire entendre, [~~le fait~~ -1939] l'accent décisif pour la radio est peut-être sa voix qui sombre; mais, pour le cinéma, c'est peut-être la distraction d'un des gardes, tout occupé en cette seconde même, à flanquer des gosses dehors ou à chercher son briquet...

Au ^{xx}e siècle, pour la première fois, se sont créés des arts inséparables d'un moyen mécanique d'expression; non seulement susceptibles de reproduction, mais expressément destinés à la reproduction. Déjà les plus beaux dessins peuvent être reproduits [~~de façon satisfaisante,~~ -1939] avec une perfection de faussaires; sans doute en sera-t-il de même des tableaux bien avant la fin du siècle. Mais ni dessins, ni tableaux n'ont été faits *pour* être reproduits. Ils sont en eux-mêmes leur propre fin⁹⁴. L'infime instant [~~de théâtre~~ -1939] qui permet de tourner un plan de cinéma, [~~avec ses vrais acteurs~~ -1939] avec ses acteurs vivants, est [~~d'avance condamné; il a moins de valeur même qu'un cuivre usé de gravure. Il est~~ -1939] fait *pour* la photographie qui en sera prise, et pour cela seulement, de même qu'une pièce radiophonique n'est faite que pour être enregistrée sur un disque, puis transmise au micro.

Mais la puissance d'expression des sons enregistrés, assez faible tant que seuls la transmettaient le disque et la radio, devint très grande quand elle trouva dans l'image son contrepoint. L'invention du relief ne sera, elle, qu'un perfectionnement; mais le cinéma sonore est au cinéma muet ce que la peinture est au dessin.

On se rendit si peu compte, au début, que le son était un domaine d'expression, que le cinéma parlant sembla ramener à ses débuts le cinéma tout court. Comme les premiers metteurs en scène cherchaient à photographier les images du théâtre, de même le parlant n'eut rien de plus pressé que de photographier des pièces: le dialogue était assuré, le métrage convenable, le résultat navrant.

IV

Le théâtre, dans les pays où il était resté puissamment vivant, – Russie, Allemagne, États-Unis –, appelait le cinéma depuis vingt ans, <qu'il le sût on non>. Les grands metteurs en scène s'étaient efforcés de contraindre une pièce à devenir plus qu'une suite de conversations. Une pièce, ce sont des

94. Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin. [1946]

gens qui parlent; tout le génie de Meyerhold [~~ne tend qu'à...~~ -1939] tendait à suggérer un monde autour de leurs discours. Discours autour desquels le film parlant permettait de mettre la rue véritable et le décor fantastique, le ciel et la mer aussi bien que l'ombre de Nosferatu.

Que le théâtre [~~qui vit d'exprimer...~~ -1939] ne puisse exprimer les sentiments [~~n'ait pas~~ -1939] par d'autres moyens [~~d'action~~ -1939] que la parole et le geste, fait de lui, en face de la menace du film parlant, un art presque aussi amputé que le cinéma muet. Un acteur de théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle; un acteur de cinéma, une grande tête dans une petite salle. Avantage infini, [~~car~~ -1939] tels instants que le théâtre ne put jamais exprimer que par le silence, l'écran muet les avait déjà [~~meublés~~ -1939] emplis de l'infinie diversité du visage humain.

Et la dimension des personnages sur l'écran permettait à l'acteur d'échapper à l'inévitable gesticulation, à tout ce que le jeu du théâtre, pour être perçu, doit conserver de symbolique. Comparée à un bon film muet, c'était la pièce de théâtre qui avait l'air d'une pantomime. [~~Malgré le micro (et à cause de lui),~~ -1939] Et, grâce au micro, la voix rapide ou chuchotée du cinéma devenait plus vraie que celle des meilleurs acteurs [~~s'ils jouent~~ -1939] dans une grande salle.

Le problème principal de l'auteur d'un film parlant est de savoir *quand* ses personnages doivent parler. Au théâtre, ne l'oublions pas, on parle toujours.

Sauf pendant les entr'actes. L'entr'acte est un des grands avantages du théâtre. Des choses se passent pendant que le rideau est tombé. L'auteur dramatique les fera connaître par allusion. Pour se délivrer des instants morts, le roman a la page blanche qui sépare les parties, le théâtre, l'entr'acte; le cinéma n'a pas grand-chose.

Un professionnel répondra qu'il dispose de la division en séquences; que chaque séquence se termine par un fondu, et que le fondu suggère au spectateur le passage du temps. C'est vrai, mais d'une façon toute relative: il suggère le passage d'un temps dans lequel il ne s'est guère produit d'actes <imprévisibles>.

Au contraire, du temps de l'entr'acte qui *peut* être un temps meublé, celui du fondu permet mal l'allusion à ce qui l'a rempli, si ce qui l'a rempli implique la modification des personnages.

Par contre, alors que le drame ne peut en aucun cas reculer dans le temps, passer de l'homme mûr à l'adolescent, le cinéma y parvient. Malaisément, <d'ailleurs> [~~mais il y parvient~~ -1939].

[~~Somme toute,~~ -1939] La séquence est l'équivalent du chapitre. Le cinéma n'a pas cette division plus large qu'expriment les parties dans le roman et les actes dans le théâtre. Le muet [~~lui,~~ -1939] connaissait les parties, le parlant ne les connaît plus, et les découpeurs rencontrent là un [~~de leurs principaux obstacles~~ -1939] permanent obstacle; car le parlant ne veut pas de vides; et met la continuité du récit au premier plan de ses moyens d'action.

Parce qu'il est devenu récit; et que son véritable rival n'est [~~pas~~ -1939] plus le théâtre, mais le roman.

Le cinéma peut raconter une histoire, et là est sa puissance. Lui, et le roman ; et, lorsque le parlant fut inventé, le muet avait beaucoup pris au roman.

On peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le ~~[sens de la vie - 1939]~~ <récit de faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie> ; que son talent tende à une prolifération, comme celui de Proust, ou une cristallisation, comme celui de Hemingway, il est amené à raconter, – c'est-à-dire à résumer –, *et* à mettre en scène – c'est-à-dire à rendre présent. J'appelle mise en scène d'un romancier le choix instinctif ou prémédité des instants auxquels il s'attache et des moyens qu'il emploie pour leur donner une importance particulière.

Chez presque tous, la marque immédiate de la mise en scène, c'est le passage du récit au dialogue.

Le dialogue dans le roman sert ~~[à trois choses - 1939]~~ d'abord à exposer.

C'est le procédé anglais de la fin du XIX^e siècle, celui de Henry James et de Conrad. Il tend à supprimer l'absurdité du romancier omniscient, et remplace une convention par une autre ~~[plus sensible encore - 1939]~~. Le cinéma essaie de se servir le moins possible de ce dialogue-là, comme le roman moderne, d'ailleurs.

Ensuite, à caractériser les personnages. Stendhal pensait beaucoup plus à caractériser Julien Sorel par ses actes que par le ton de sa voix ; mais le problème du ton passe avec le XX^e siècle au premier plan du roman. Il est devenu un des moyens d'expression du caractère, un des moyens de l'existence même du personnage. Proust, qui voyait peu ses personnages, les fait parler avec un art d'aveugle, qui donne l'impression que nombre de ses scènes, bien lues, seraient plus aiguës à la radio, où l'acteur est invisible, qu'au théâtre. Mais le cinéma, comme le théâtre, attache moins d'importance que le roman au dialogue de ton, parce que *l'acteur* ~~[doit suffire - 1939]~~ suffit à donner au personnage une existence <physique, et même une part de personnalité>.

Enfin, le dialogue essentiel : celui de la « scène ».

Celui-là n'est pas ~~[à développer - 1939]~~ généralisable. Il est ce que fait de lui chaque grand artiste : suggestif, dramatique, elliptique, isolé soudain de tout au monde comme chez Dostoïevski, ou lié à l'univers comme chez Tolstoï. Mais, chez ~~[tous - 1939]~~ chacun, il est le grand moyen d'action sur le lecteur, la possibilité de rendre une scène *présente* – la troisième dimension.

Et c'est sur ce dialogue – dont le film vient de découvrir la nature et l'efficacité – que le cinéma fonde maintenant une partie de sa force. Dans les derniers films⁹⁵, le metteur en scène *passé au dialogue*, après de ~~[grandes - 1939]~~ longues parties de muet, exactement comme un romancier passe au dialogue après de ~~[grandes - 1939]~~ longues parties de récit.

Le romancier dispose d'un autre grand moyen d'expression : c'est de lier un moment décisif de son personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure. Conrad l'emploie presque systématiquement, et Tolstoï en a tiré l'une des plus belles scènes romanesques du monde, ~~[la blessure du prince André à~~

95. *La Chevauchée fantastique*, de John Ford, *en est un exemple particulièrement clair...* [1946]

~~Austerlitz~~ -1939] la nuit du prince André qui contemple les nuages après Austerlitz. Le cinéma russe l'employait avec force à sa grande époque [~~il disparaît à mesure que les recettes montent~~ -1939].

Le roman semble pourtant conserver sur le film un avantage : la possibilité de passer *à l'intérieur* des personnages. Mais, d'une part, le roman moderne semble de moins en moins analyser ses personnages dans leurs instants de crise ; d'autre part, une psychologie dramatique – celle de Shakespeare, et, dans une bonne mesure, de Dostoïevski – où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demi-aveux (Smerdiakow, Stavroguine), n'est peut-être ni moins puissante artistiquement, ni moins révélatrice que l'analyse. Enfin, la part de mystère de tout personnage non élucidée, si elle est exprimée, comme elle peut l'être à l'écran, par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie, d'où quelques rêveries invincibles – les grandes nouvelles de Tolstoï par exemple – tirent leur grandeur.

VI

De ses débuts puérils aux derniers films muets, le cinéma semblait avoir conquis des domaines immenses ; depuis, qu'a-t-il gagné ? Il a perfectionné son éclairage et son récit, sa technique [~~pure~~ -1939] : mais dans l'ordre de l'art...

J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses. Le grand cinéma muet n'a pas ignoré ce domaine. Le cinéma américain de 1939, suivi par [~~tous~~ -1939] les autres, s'occupe avant tout (ce qui lui est naturel en tant qu'industrie) de perfectionner sa puissance de distraction et de divertissement. Il n'est pas une littérature, il est un journalisme. Mais, en tant que journalisme, il retrouve, qu'il le veuille ou non, un domaine d'où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe. Et [~~toute la vie du cinéma~~ -1939] la vie du meilleur cinéma, depuis une bonne dizaine d'années, consiste à ruser avec le mythe.

Le premier symptôme de ce jeu de cache-cache, c'est le rapport du scénario et des stars, [~~mâles et femelles~~ -1939] hommes et femmes – [~~femelles~~ -1939] femmes de préférence. Une star n'est [~~ni de près ni de loin~~ -1939] en aucune façon une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif : Marlène Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryné. Les Grecs avaient [~~doué~~ -1939] incarné leurs instincts en de vagues biographies ; ainsi font les hommes modernes, qui inventent pour les leurs des histoires successives, comme les créateurs de mythes inventèrent [~~l'un après l'autre~~ -1939] les travaux d'Hercule.

Il en est si bien ainsi que les stars connaissent obscurément les mythes qu'ils ou elles incarnent, et exigent des scénarios capables de les continuer. Le public, *à cause des gros plans*, les connaît comme il ne connut jamais les acteurs de théâtre. Et la vie artistique des uns se développe en sens inverse de celle des autres : une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles [~~différents~~ -1939] dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents.

Les pantomimes, jadis, attribuaient d'innombrables aventures aux quelques personnages de la comédie italienne. Et les fervents du cinéma savent bien que, malgré les efforts du scénario pour particulariser les personnages, l'acteur domine tout : de même que l'on vit Pierrot voleur, Pierrot pendu, Pierrot ivrogne et Pierrot amoureux, on va voir Garbo reine et Garbo courtisane, Marlène putain et Marlène espionne, Stroheim à Gibraltar, <Stroheim à Belgrade> et Stroheim à la guerre, Gabin légionnaire et Gabin chemineau⁹⁶.

L'exemple parfait, c'est Chaplin. J'ai vu en Perse un film qui n'existe pas et qui s'appelait *la Vie de Charlot*. Les cinémas persans sont en plein air ; sur les murs qui entouraient les spectateurs, des chats noirs, assis, regardaient. Les exploitants arméniens avaient fait un montage de tous les petits Charlots, [assez -1939] astucieusement, et le résultat, un très long métrage, était surprenant : le mythe apparaissait à l'état pur.

Ce que l'acteur nous montre à l'évidence est sans doute vrai du scénario. Les *Niebelungen* sont un mythe illustre ; le plus grand succès international de René Clair, *le Million*, est le mythe rajeuni de Cendrillon ; plus subtilement, il y a du mythe dans le *Potemkine*, dans *la Mère*, dans les grands suédois, dans *Caligari*, dans *l'Ange bleu*, dans *Je suis un évadé* ; dans tout Charlot. Entre autres mythes modernes, la justice sous forme individuelle ou collective, <l'aventure> et la sexualité, sont loin d'avoir épuisé leur puissance.

Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien [comme -1939] et en mal. La guerre suffirait à nous le montrer, si nous voulions l'oublier : le stratège de café est un personnage moins répandu que « celui qui sait de source sûre que l'ennemi coupe les mains des enfants ». Le journalisme, des fausses nouvelles aux feuillets, ne ment que par mythes.

Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ. Les foules sont loin de préférer toujours ce qu'il y a de meilleur en elles ; pourtant elles le reconnaissent souvent. Qu'entendaient celles qui écoutaient prêcher saint Bernard ? Autre chose que ce qu'il disait ? Peut-être ; sans doute. Mais comment négliger ce qu'elles comprenaient à l'instant où cette voix inconnue s'enfonçait au plus profond de leur cœur ?

Par ailleurs, le cinéma est une industrie.

Texte établi par Jean-Paul Morel

96. *Chemineau* est manifestement une erreur typographique pour *cheminot* (corrigée dans *Intelligence du cinématographe* de Marcel L'Herbier en 1946 mais perpétuée dans les éditions Gallimard jusqu'à la Pléiade exclusivement ainsi que chez J.-C. Larrat).